

Ernst Behler

Die Poesie in der frühromantischen Theorie der Brüder Schlegel

Die Poesie ist für die Brüder Schlegel kein Thema aus einem größeren Zusammenhang gewesen, zum Beispiel aus einer umfassenderen Ästhetik oder einer Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste, sondern hat direkt im Zentrum ihres Interesses gestanden und ihr Nachdenken spontan beschäftigt. Man könnte eher umgekehrt sagen, daß ihr gesamtes Denken über die Kunst einen von der Dichtkunst geprägten Charakter hatte und ihre späteren ästhetischen Arbeiten sowie die Versuche zur Enzyklopädie und das Experimentieren mit der Philosophie ihren Ausgangspunkt in der Poesie fanden. Poesie war für diese Kritiker der primäre Gegenstand ihrer Reflexionen, jedenfalls während der von uns als Frühromantik bezeichneten Epoche. Wie dies bei keinem anderen Vertreter dieser Zeit zu beobachten ist, haben die Brüder Schlegel die Erforschung dessen, was die Poesie ist, zu ihrem Lebensberuf gemacht und in der Aufhellung dieser Frage den besonderen Beitrag gesehen, den sie zu leisten suchten.

Dies zeigt sich bei Friedrich Schlegel in einem beinahe auf den Tag zu datierenden Entschluß, die Ergründung der Natur der „Dichtkunst“ oder des „dichterischen Kunstwerks“ zur Bestimmung seines Lebens zu machen (KFSA 23, 96)¹, wogegen August Wilhelm Schlegel sich bereits zur Zeit seines Göttinger Studiums (1786–1791) auf diese Aufgabe eingestellt hatte. Im Panorama des geistigen Lebens ihrer Zeit wird diese höchst bewußte und konsequent durchgeführte Zielsetzung leicht dadurch in den Hintergrund gedrängt, daß sie mit allgemeineren Bestrebungen, dem Auf-

¹ Kritische Schlegel Ausgabe. Herausgegeben von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett, Hans Eichner und anderen Mitarbeitern (Paderborn: Schöningh, 1958 ff.). Im folgenden „KFSA“.

schwung im dichterischen Leben oder der lebhaften Entwicklung der Philosophie von damals in Zusammenhang gebracht wird. Tatsächlich hat sich August Wilhelm Schlegel auch an Unternehmungen wie denen von Schillers *Horen* und dem *Musen Almanach* aktiv beteiligt, ebenso wie Friedrich Schlegel am philosophischen Leben von Jena lebhaften Anteil genommen hat. Für die geistige Ausrichtung der Brüder Schlegel und ihre Stellung im Leben der Zeit sind damit nur Randgebiete berührt, da sich ihre damalige Tätigkeit im wesentlichen auf eine Theorie der Poesie konzentrierte.

Dieses Thema sollte nach einem frühen Projekt vom Januar 1793 in einer gemeinschaftlichen Korrespondenz „über die Dichtkunst“ behandelt werden (KFSA 23, 81). Zwar ist der Plan nicht zur Ausführung gelangt, aber in der uns erhaltenen Korrespondenz zeigen sich in verschiedenen Äußerungen darüber die Ansätze dazu deutlich genug ab. Friedrich Schlegel erscheint darin als ein Denker, der nach seines Bruders Meinung leicht in Gefahr war, „einen Dichter nach Begriffen a priori konstruieren zu wollen“ (KFSA 23, 129), wogegen Veranlassung bestand, August Wilhelm gegenüber das „System“, oder jedenfalls den „Geist des Systems, der etwas ganz anderes ist als ein System“, zu verteidigen (KFSA 23, 130). Hierin bekundet sich der verschiedene spekulative und empirische Ausgangspunkt der Brüder Schlegel. August Wilhelm verfolgte das Briefprojekt ernsthafter als sein Bruder und verfaßte für diesen noch im November 1793 seine *Betrachtungen über Metrik* in einer Folge von Briefen (SW 7, 155–196)², aus denen seine Briefe über *Poesie, Silbenmaß und Sprache* hervorgingen (SW 7, 98–194). In ihnen zeigt sich deutlich sein besonderer Zugang zur Poesie von Gegebenheiten wie Sprache, Rhythmik, Metrum aus, während in Friedrichs frühen Entwürfen, zum Beispiel in den Manuskripten *Von der Schönheit in der Dichtkunst* von 1794–95, die Frage nach der spezifischen Einheit von dichterischen Werken im Vordergrund steht (KFSA 16, 5–31). Eine der ersten Äußerungen Friedrich Schlegels stammt von Ende Mai 1793 und lautet: „das Mannigfaltige muß zu innerer *Einheit* notwendig verknüpft sein. Zu Einem muß Alles hinwirken, und aus diesem Einen, jedes Andren Dasein, Stelle und Bedeutung notwendig folgen. Das, wo alle Teile sich vereinigen, was das Ganze belebt

² August Wilhelm Schlegels Sämtliche Werke. Herausgegeben von Eduard Böcking (Leipzig: Weidmann, 1846). Im folgenden „SW“.

und zusammenhält, das Herz des Gedichtes liegt oft tief verborgen“ (KFSA 23, 97).

Dieser Versuch zur Begründung einer Theorie der Poesie verband sich bei den Brüdern Schlegel mit der Überzeugung, daß eine völlig neue Behandlung dieses Gegenstandes vonnöten sei und die Frage, was die Poesie sei, bislang falsch gestellt worden war, insofern man sich ausschließlich auf formale Erfordernisse konzentriert hatte, wobei das eigentlich Poetische nie in Erscheinung treten konnte. Das galt ihrer Meinung nach für Aristoteles, der das Wesen der Poesie zu einseitig vom Epos aus bestimmt hatte, ferner für die römischen Vertreter einer *ars poetica*, die Theoretiker des Klassizismus, die nach normativen Prinzipien suchten, diese aber nur formal als Regeln zu formulieren wußten, wie auch für Lessing, der auf einen „poetischen Euklides“ aus war, als ließe sich solch ein Lehrbuch für die Poesie aufstellen. Diese allgemeine Ablehnung der poetologischen Tradition schließt nicht aus, daß die Brüder Schlegel bei spätantiken Rhetorikern wie Dionysios von Halikarnassos, bei Platon, selbst Aristoteles, sowie in der Moderne bei Dante, Boccaccio, auch Shakespeare, Schiller und Goethe wichtige theoretische Anregungen für ihr eigenes Nachdenken über die Poesie fanden. Die grundsätzliche Frage aber, was Poesie sei, mußte ihrer Meinung nach völlig neu gestellt werden. Wir verzichten hier darauf, ihren wichtigsten und bekanntesten Ansatz auf diesem Gebiet – die Eröffnung der historischen Frage nach dem Wesen der Poesie, die Unterscheidung von alter und moderner, klassischer und romantischer Poesie – erneut zu analysieren. Statt dessen soll hier die strukturelle Frage nach der Natur der Poesie im Vordergrund stehen, die bislang weniger Beachtung gefunden hat. Freilich lassen sich diese beiden Fragestellungen bei Autoren nie scharf voneinander abheben, deren Motto auf diesem Gebiet gewesen ist: „Die beste Theorie der Kunst ist ihre Geschichte.“³ Für die hier untersuchte Frage konnten auch in der damaligen Philosophie des Idealismus keine Anknüpfungspunkte gefunden werden. Denn die Ausarbeitung dieser Systeme stand zur Zeit des Beginns der theoretischen Überlegungen durch die Brüder Schlegel noch bevor. Kants *Kritik der Urteilskraft* aber wurde die Schrift, mit der sich die Brüder Schlegel bei der Entwicklung ihrer

³ Siehe hierzu meinen Aufsatz „The Theory of Art is its own History: Herder and the Schlegel Brothers,“ *Herder Today. Contributions from the International Herder Conference*. Herausgegeben von Kurt Mueller-Vollmer (Berlin: de Gruyter 1990), 246–67.

Vorstellung von der Poesie am meisten auf kritische Weise auseinanderzusetzen.

1. Zwar wird die Poesie von Kant nicht eigens thematisiert und taucht meist nur am Rand in Form von Beispielen für die Natur des Ästhetischen auf. Aber die Frage nach dem Wesen des Ästhetischen hing für Kant eng mit der Einbildungskraft zusammen, die in der frühromantischen Theorie das Prinzip zur Hervorbringung dichterischer Werke und damit ein zentrales Thema der hier in Angriff genommenen Poetologie wurde. So konzentriert sich die Auseinandersetzung mit Kant vor allem auf dessen Theorie der Einbildungskraft, wobei von vornherein eine große Diskrepanz zum Ausdruck kommt. Für Kant hat die Einbildungskraft nicht den hohen Status wie in der Frühromantik, wo sie fertige Kunstwerke hervorzubringen vermag. Bei ihm ist die Einbildungskraft im wesentlichen ein dem Verstand untergeordnetes sinnliches Vermögen, das die „Mannigfaltigkeit“ der Erscheinungen aufzufassen vermag und eine Vielheit von Empfindungen im Schema der Mannigfaltigkeit aufnehmen kann. Es ist der Verstand, der nach Kant diese Mannigfaltigkeit vereinheitlicht und auf Begriffe bringt. Dies ist im wesentlichen die Funktion der Einbildungskraft nach der *Kritik der reinen Vernunft*, wo es noch gar nicht um das „Ästhetische“ geht, sondern das „Logische“ im Vordergrund steht. Kant sagt dort genauer, daß die Einbildungskraft zwar ein Vermögen der „Sinnlichkeit“ ist, in ihrer Ausübung aber bereits eine eigene Synthesis der Spontaneität wirksam sei, welche die Sinnlichkeit a priori bestimmt. Dabei handelt es sich im wesentlichen um die gerade erwähnte Fähigkeit, ein „Mannigfaltiges“ im Schema der Mannigfaltigkeit aufzufassen. Hier zeigt sich für Kant eine „Wirkung des Verstandes auf die Sinnlichkeit“, und zwar „die erste Anwendung desselben“ (KA 3, 119–120).⁴ Wenn man diese Stelle genauer interpretiert, kommt mit aller Deutlichkeit zum Ausdruck, welche geringe eigene Wirksamkeit Kant der Einbildungskraft zuerkannte. Das erste Zeichen von Spontaneität, das heißt von schöpferischer Leistung, das hier zum Ausdruck kommt, wird gleich in das Gebiet des Verstandes und des Logischen verschoben.

Für den ästhetischen Zustand, der in der *Kritik der Urteilskraft* analysiert wird, hat Kant der Einbildungskraft einen größeren Spielraum von eigener Wirksamkeit eingeräumt als im Bereich des

⁴ Kants Werke. Akademie Textausgabe (Berlin: de Gruyter, 1968). Im folgenden „KA“.

Logischen. Dies zeigt sich bereits bei der Analyse unserer ästhetischen Geschmacksurteile, also bei der Analyse des Ästhetischen aus der Perspektive des Zuschauers, des Rezipienten. Diese ästhetischen Geschmacksurteile resultieren aus einem „freien Spiel der Einbildungskraft und des Verstandes“ (KA 5, 217–18). Der Verstand bleibt im ästhetischen Zustand aktiv, weil Kant sich ein freies eigenes Wirken der Einbildungskraft nicht denken konnte. Aber im Gegensatz zur Kooperation von Einbildungskraft und Verstand im logischen Bereich ist hier die Dominanz des Verstandes suspendiert, was sich in einem „freien Spiel“ zwischen den beiden Vermögen äußert und in der Tatsache zum Ausdruck kommt, daß sich die ästhetische Erfahrung auf keinen Begriff des Verstandes reduzieren läßt. Andererseits ist die ästhetische Erfahrung nicht etwas rein Subjektives für Kant wie „der Geschmack der Zunge, des Gaumens und des Schlundes“ (KA 5, 212), sondern etwas, das sich „allgemein mitteilen“ (KA 5, 217), das sich „ansinnen“ läßt, zwar nicht mit der Erwartung einer „Bestätigung“ in Begriffen, sondern eher im „Beitritt“ der Zustimmung (KA 5, 216). Das Schöne ist für Kant bekanntlich etwas, „was ohne Begriffe allgemein gefällt“ (KA 5, 219).

Auf ähnliche Weise beschreibt Kant die Aktivität der Einbildungskraft von der Seite des ästhetischen Schöpfers, des Genies, aus. Genie ist im wesentlichen das „Vermögen der Darstellung *ästhetischer Ideen*“. Kant versteht darunter eine „Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d. i. *Begriff*, adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann.“ Hier kommt Kant der Auffassung der Einbildungskraft als eines produktiven Vermögens vielleicht am nächsten, und hier ist es auch, wo er seine Beispiele zum größten Teil aus der Dichtung wählt. Er spricht davon, daß der Dichter Vorstellungen errichtet, die über jede Erfahrungsgrenze hinausgehen, und Ideen versinnlicht wie zum Beispiel „von unsichtbaren Wesen, das Reich der Seligen, das Höllenreich, die Ewigkeit, die Schöpfung“, oder vermittelt der Einbildungskraft Beispiele aus der Erfahrung wie „den Tod, den Neid und alle Laster, imgleichen die Liebe, den Ruhm“ über alle Grenzen der Erfahrung hinaus zur Anschauung bringt (KA 5, 314). Kant spricht davon, daß die Einbildungskraft Begriffen Vorstellungen einzuverleiben vermag, welche diese auf „unbegrenzte Art“ ästhetisch erweitern, so daß eine begriffliche, d. h. logische Verständigung über sie unmöglich wird, und sieht hierin den eigentlichen schöpferischen Aspekt der Einbildungskraft

(KA 5, 315). Die Gemütskräfte, aus deren Vereinigung oder aus deren freiem Spiel das Genie hervorgeht, sind aber wiederum „Einbildungskraft und Verstand“ (KA 5, 316), wobei das Genie eigentlich für ihn in dem „glücklichen Verhältnisse“ besteht, „welches keine Wissenschaft lehren und kein Fleiß erlernen kann, zu einem gegebenen Begriff Ideen aufzufinden und andererseits zu diesen den *Ausdruck* zu treffen, durch den die dadurch bewirkte subjektive Gemütsstimmung, als Begleitung eines Begriffs, anderen mitgeteilt werden kann“ (KA 5, 317).

Bei den Brüdern Schlegel herrschte der Eindruck vor, daß Kant trotz seines machtvollen Eintretens für die Eigenständigkeit der Kunst und ihrer Unabhängigkeit von Philosophie und Moral ihrem eigentlichen Organ, nämlich der Einbildungskraft, nicht genügend Wirksamkeit zuerkannt hatte, indem er sie mit dem Verstand oder der Vernunft verkoppelte, bzw. diesen Vermögen einfach unterordnete. So kam in seine Lehre vom Schönen eine falsche Note hinein, die es zu berichtigen galt, indem man die Einbildungskraft in ihrer vollen Potentialität und spezifischen Wirkungsweise herausarbeitete. Ihrem verschiedenen Naturell nach haben die Brüder Schlegel diese Auseinandersetzung je auf ihre Weise ausgeführt: Friedrich Schlegel, indem er unter einfacher Umgehung Kants seine eigene Sehweise der Einbildungskraft entwickelte; August Wilhelm Schlegel, indem er sich auf eine umständliche Auseinandersetzung mit Kant einließ. Wenn man die Einbildungskraft als ein besonderes Vermögen des Menschen charakterisieren wollte, so könnte man das Argument der Brüder Schlegel entwickeln, dann unterscheidet sie sich von der Vernunft durch ihre ungemein individuelle, subjektive, persönliche Art zu empfinden. Indem er aus besonderen Gründen an dieser Stelle das Wort Poesie für Einbildungskraft verwandte, sagte F. Schlegel zu Beginn seines *Gesprächs über die Poesie*: „Die Vernunft ist nur eine und in allen dieselbe: wie aber jeder Mensch seine eigne Natur hat und seine eigne Liebe, so trägt auch jeder seine eigne Poesie in sich“ (KFSA 2, 284). Das bedeutet keinen imaginativen Solipsismus, der uns in die Phantasiewelt einkapseln würde, vielmehr besteht die Aufgabe der Bildung geradezu darin, „auch jede andre selbständige Gestalt der Poesie in ihrer klassischen Kraft und Fülle zu fassen“ (ebd.). Das ist möglich, weil diese Kraft in uns allen auf mehr oder weniger ausgebildete Weise wirksam ist. Außerdem ist die Einbildungskraft ein ungemein geselliges und Geselligkeit beförderndes Vermögen, da es nach dem bekannten Athenäum-Fragment 116 darauf ankommt, „die Poesie lebendig und gesellig, und

das Leben und die Gesellschaft poetisch“ zu machen (KFSA 2, 182).

Von hier aus könnte man die Einbildungskraft sogar als eine Erkenntnisform, ein epistemologisches Vermögen ansehen, das freilich auf viel individuellere und intimere Weise verfährt als die nach transzendentalen Begriffen und Gesetzen operierende Vernunft. Schlegel scheint sogar anzunehmen, daß die Einbildungskraft das primäre Vermögen in unserer Weltbegegnung ist und die Vernunft erst zu wirken beginnt, nachdem sich dieser poetische Bezug zur Welt etabliert hat. Die Welt erscheint wie ein Kunstwerk, wie ein Gedicht, als „der Reichtum der belebenden Natur an Gewächsen, Tieren und Bildungen jeder Art, Gestalt und Farbe“, als eine „bewußtlose Poesie, die sich in der Pflanze regt, im Lichte strahlt“ (KFSA 2, 285). Wir vermögen diese ursprüngliche Poesie unmittelbar zu verstehen und in eine „Poesie der Worte“ umzuformen, „weil auch ein Teil des Dichters, ein Funke seines schaffenden Geistes in uns lebt und tief unter der Asche der selbstgemachten Unvernunft mit heimlicher Gewalt zu glühn niemals aufhört“ (ebd.).⁵ Auch vom Modus des Erkennens aus scheint sich eine Überlegenheit der Einbildungskraft über die Vernunft zu ergeben, wenn man diesen Vergleich weiter in epistemologischen Begriffen ausführen wollte. Denn während die Vernunft zu einer Vereinheitlichung ihrer Erkenntnisgegenstände tendiert, zeichnet sich die Einbildungskraft durch eine Hinneigung nicht nur zur größtmöglichen Fülle und Mannigfaltigkeit aus, sondern ebenfalls durch die Einbeziehung der komischen, drolligen, koboldhaften Züge des Lebens, welche die Vernunft zu eliminieren trachtet. Schlegel verwendet für diese Sehweise der Welt gern Wörter wie „Spielwerk“ oder „Musik“ des Lebens und spricht in seiner Rezension von Tiecks *Don Quijote*-Übersetzung direkt davon, daß die Poesie „die Musik des Lebens fantasieren soll“ (KFSA 2, 282–283). In einem Fragment von 1798 heißt es über diese phantastische Sehweise: „Die Welt als Musik betrachtet, ist ein ewiger Tanz aller Wesen, ein allgemeines Lied alles Lebendigen und ein rhythmischer Strom von Geistern“ (KFSA 18, 202). In der *Rede über die Mythologie* wird die Aufgabe der Poesie darin gesehen, „den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns

⁵ Zu den sprachtheoretischen Implikationen dieser Interpretation von Welt und Einbildungskraft siehe meinen Aufsatz „Nietzsche et la philosophie du langage du romantisme d'Iéna“, *Philosophie* (27) (1990), 57–75.

wieder in die schöne Verwirrung der Fantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen“ (KFSA 2, 319).

Freilich sollte man diese Äußerungen nicht so verstehen, als ginge es darum, ein neues Universalreich der Einbildungskraft, der Poesie und der Mythologie zu errichten, in dem die Herrschaft der Vernunft zu Ende gelangte und die Vernunft der Einbildungskraft unterworfen würde. So wird Schlegel oft von der heutigen „Ideologiekritik“ gedeutet.⁶ In Wirklichkeit geht es darum, die Einbildungskraft neben der Vernunft in ihre eigenen Rechte einzusetzen und von ihrer spezifischen Funktion aus zu bestimmen, die in der idealistischen Philosophie nicht genügend berücksichtigt wurde, zu einseitig von der Vernunft aus bestimmt war und nicht den Durchbruch zu jener neuen Theorie der Poesie ermöglichte, den die Brüder Schlegel vollziehen wollten. Natürlich zeigen sich hier bereits die Ansätze zu Schlegels später Kritik des Idealismus und des reinen Denkens, wonach die Vernunft auf Grund ihrer energie-spezifischen Substanz gar nichts anderes als Gebilde des Denkens hervorzubringen vermag und sich an diesem Faden des Denkens in einem unendlichen leeren Kreislauf um sich selbst herum bewegt.⁷ Aber zu diesem frühen Zeitpunkt, um den es hier geht, war das Programm das einer „Vereinigung von Poesie und Philosophie“, und die „neue Mythologie“ war konzipiert als „das künstlichste aller Kunstwerke“ (KFSA 2, 312). Spinozas Art und Weise, „im Ganzen“ zu denken, wird in der *Rede über die Mythologie* ebenfalls als Beispiel für die Ansichtsweise oder Wahrnehmungsweise der Phantasie angeführt (KFSA 2, 317).

In seiner Kritik an Kants Begriff der Einbildungskraft hat August Wilhelm Schlegel diesen Punkt in der frühromantischen Theoriebildung genauer ausgeführt. Dieser Text findet sich in Schlegels Berliner Vorlesungen von 1801–02 *Über schöne Literatur und Kunst*, in denen er sich zum Ziel gesetzt hatte, die Theorie der Frühromantik auf zusammenhängende und allgemein verständliche Weise zu entwickeln. Sein Haupteinwand gegen Kant besteht hier darin, daß dieser den Bereich künstlerischer Schönheit und die Tätigkeit der Einbildungskraft gar nicht erfaßt und von seinen Vorstellungen vom Verstande aus verengt hat. Schönheit erscheint in Kants *Kritik der Urteilskraft* nicht als etwas Eigentümliches, aus

⁶ Siehe Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Herausgegeben von Karl Heinz Bohrer (Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985).

⁷ Siehe hierzu vor allem die späten Aufsätze zu Jacobi und Von der Seele: KFSA, 585–616.

sich selbst heraus zu Erklärendes, sondern als „die mit den Bedürfnissen des Verstandes übereinstimmende Form der Gegenstände“ (VO 1, 231).⁸ Auf entsprechende Weise wurde von ihm die Einbildungskraft „nicht unabhängig als dichterische Fantasie betrachtet, sondern in ihrer Beziehung auf den Verstand“ (ebd.).⁹ Für Schlegel erfolgen solche Vermögenseinteilungen aus dem „mageren“ und „beschränkten“ Begriff, den Kant vom Schönen hatte und der sich am deutlichsten darin bekundet, daß er das Schöne vom Erhabenen trennte (VO 1, 234–236). Indem Kant die Auffassung des Schönen mit dem Verstand verknüpfte, mußte er jeden Bezug des Schönen zum Unendlichen verbannen, da ja der Verstand eine Kraft ist, „die es mit lauter Endlichkeit zu tun hat“ (VO 1, 231). Indem er die „Höhe der Vernunft“ nicht mit zum Kunstgenie rechnete, muß er „zur Hervorbringung des Höchsten in der Kunst noch etwas Fremdartiges außer dem Genie“ ansetzen: „lauter Trennungen, die aus seiner viel zu engen Ansicht des Schönen entspringen“ (VO 1, 239).

Kant fehlte nach Schlegel mit einem Wort ein Verständnis für die symbolische Natur des Schönen, und er vermochte sich nicht „zu dem absoluten unteilbaren Akt“ zu erheben, „wodurch das Genie eine Kunstschöpfung hervorbringt“ (VO 1, 240). Er wollte zum Beispiel den tierischen, sinnlichen Teil der Natur von ihrem vernünftigen, geistigen Widerpart scheiden. Schlegel sagte dazu:

Was wir von der Kunst im allgemeinen gerühmt haben, sie leiste eben das für die Anschauung, was die höchste Philosophie durch Spekulation, das können wir hier an einem Beispiele deutlich machen. Die transzendente Betrachtung lehrt uns, daß Leib und Seele nicht ursprünglich entgegengesetzt, sondern eins sind; wir sehen nach ihr die körperliche Organisation bloß als eine Ausstrahlung des Geistes an. Wenn nun in einer Kunstbildung Körper und Geist bis zur vollständigen Harmonie ineinander verschmolzen sind, so verschwindet sowohl das Tierische als das bloß Ver-

⁸ August Wilhelm Schlegel, Kritische Ausgabe seiner Vorlesungen. Herausgegeben von Ernst Behler unter Mitwirkung von Frank Jolles (Paderborn: Schöningh 1988). Im folgenden „VO“.

⁹ Diese Kritik hinterläßt leicht den Eindruck von Unfairness, weil sie auf der Höhe der frühromantischen Theoriebildung (1801–02) gegen einen Standpunkt von 1790 oder 1793 formuliert wurde, der zudem auf völlig anderen philosophischen Prinzipien beruhte. Dadurch erweckt die Polemik manchmal den Eindruck von Lufthieben. In den genannten Vorlesungen faßt Schlegel aber die Ansätze der frühromantischen Theoriebildung zusammen und zeigt eine Richtung seiner Dichtungstheorie auf, die für ihre weitere Ausbildung von großer Wichtigkeit wurde.

nünftige, und das Ideal, das Reinmenschliche, das Göttliche, oder wie man es sonst nennen will, tritt hervor.

Schlegel verweist auf die Götter und Heldenfiguren der antiken bildenden Kunst oder die tragischen Personen im klassischen Drama, die „wahrhaft idealisch“ sind, insofern hier diese Wechsel-durchdringung von Tierheit und Menschheit stattgefunden hat und in den genannten Beispielen eine Läuterung ins Geistige hinein stattfindet. Auf ähnliche Weise kann man ein Gedicht oder ein sonstiges Kunstwerk idealisch nennen, „wenn sich in ihm Stoff und Form, Buchstabe und Geist bis zur völligen Ununterscheidbarkeit gegenseitig durchdrungen hatten“ (ebd.). Dasselbe gilt aber auch für den umgekehrten Weg dieser Verschmelzung, wenn „der Geist bis zur völligen Harmonie mit der Tierheit herabgezogen ist“ und sich auch in dieser Verbindung nicht der geringste Widerstreit mit der Vernunft zeigt. Schlegel verweist in der bildenden Kunst auf die „Satyrn und Silene“, in der Poesie auf die „Masken des Aristophanes“. Solche Figuren dürfen gerade deshalb „unsittlich“ sein, „weil sie es dann doch eigentlich nicht sind“. Hier ist die Sittlichkeit ebenso wie bei den Göttergestalten völlig aufgehoben (VO I, 240–241).

Solche künstlerischen Hervorbringungen können aber nicht das Werk des Genies sein, wie Kant das Kunstgenie verstand, nämlich als „blindes Werkzeug der Natur“ (VO I, 241). Seine Definition des Genies kann nach Schlegel beinahe ohne Veränderung auf die „Kunsttriebe der Tiere“, die Erzeugnisse von „Bienenzellen“, von „Biberwohnungen“, der „Cocons von Seidenwürmern“ übertragen werden, wobei „die Natur der Kunst wirklich die Regel“ angibt und das Schaffen keine freie Tat, sondern ein Naturtrieb ist. Schlegel zitiert amüsiert Kants Feststellung, nach der ein Homer oder Wieland selbst nicht wissen, wie sich ihre „phantasiereichen und doch zugleich gedankenvollen Ideen“ in ihrem Kopf zusammenfügen, und meint in bezug auf Wieland, dessen Name sei noch dazu „unglücklich gewählt“, wobei er hinzufügt: „denn Wieland weiß gar wohl, oder wenn er es vergessen haben sollte, so wissen andre und können ganz bestimmt angeben, aus welchen französischen und andern Autoren sich seine Ideen zusammengefounden haben“ (VO I, 242). An einer anderen Stelle wirft Schlegel Kant vor, er steche „dem Genie zuvörderst die Augen aus, und um dem Übel abzuhelpen, setzt er ihm alsdann die Brille des Geschmacks auf“ (VO I, 243). Oder er sagt: „Nach Kant brachte das Genie wie die Bärin nur rohe Geburten zur Welt, die erst durch den Geschmack

ausgebildet werden mußten, welches sich dann gar schlecht damit verträgt, daß jenes der Kunst die Regel geben soll“ (ebd.).

Aus dem Dargelegten geht aber zur Genüge hervor, daß Schlegel mit dieser Polemik gegen die zu „einem völlig blinden und passiven Naturtriebe“ gemachte Einbildungskraft gleichzeitig den organischen, naturhaften, unbewußten Begriff der Kunst zurückweist und stattdessen auf einem höchst bewußten, intentionalen und reflexiven Charakter der künstlerischen Schöpfung besteht. Hierauf kommt es bei den gerade dargelegten Polemiken hauptsächlich an. Um diese Verhältnisse auf ihre Spitze zu treiben, greift Schlegel an einer anderen Stelle seiner Vorlesungen die damals beliebte Unterscheidung von Naturpoesie und Kunstpoesie auf und sagt, daß, wenn die Beziehung zwischen beiden in Begriffen von früher oder später zu umschreiben wäre, die Kunstpoesie für ihn zuerst käme und eine Naturpoesie erst denkbar würde, wenn die andere bereits existierte (VO 1, 256 f.). An einer anderen Stelle kommt er auf Schillers Unterscheidung einer „naiven“ und „sentimentalischen“ Poesie zu sprechen, die ebenfalls im Sinne eines Abfalls vom Ursprung oder einer Loslösung von der Natur konzipiert war. Schlegel meint, diese Unterscheidung würde uns nicht weit führen, weil die gesamte Dichotomie aus der Perspektive des Sentimentalen konstruiert ist, und fragt: „für wen könnte das sogenannte Naive wohl naiv sein als für den Sentimentalen?“

2. August Wilhelm Schlegel war der Meinung, daß echte Poesie deswegen so selten recht begriffen werde, weil der spezifische Gebrauch der Einbildungskraft denen „unnatürlich“ erscheine, „die keinen Funken davon besitzen“ (SW 7, 93). Wird uns ein Gegenstand im Medium der Poesie gezeigt, so muß jeder Teil „durch dies Medium gefärbt sein“. Im Drama z. B. wird das Dichterische als „historisch“, d. h. als eine wirkliche menschliche Begebenheit gezeigt, obwohl „deren Unwahrheit gar nicht verhehlt wird“ und wir von Anfang an wissen, daß es sich um Fiktion handelt. Dennoch bringt die poetische Darstellung dieser Begebenheit das „Wesentliche der Sache“ klarer und deutlicher zur Anschauung, als es das „gewissenhafteste Protokoll“ vermöchte. Der Dramatiker erreicht dies, indem er seinen Personen ein „vollkommenes Organ der Mitteilung“ gibt, als Menschen es natürlicherweise haben. Während im wirklichen Leben das „Vermögen der Äußerung“ oft durch die „Gewalt der Leidenschaft“ oder andere Erregungen gehemmt und gefesselt ist, kann der Dichter solches „Hindernis aus dem Wege räumen“. Als Julia in Shakespeares *Romeo und Julia* nach

ihrem Erwachen vom Mönch das ganze Unglück in größter Eile geschildert wird und dieser sie zur Flucht ermahnt, sagt sie lediglich: „Geh nur, entweich! denn ich will nicht von hinnen.“ (ebd.).

Schlegel will damit zum Ausdruck bringen, daß wir mit der Poesie eine Welt mit eigenen Gesetzen, Proportionen, Beziehungen und Maßen betreten, die sich von der wirklichen Welt auf eine höchst sinnvolle Weise abhebt. Er verweist auf Circe in Caldérons *El mayor encanto, amor*, die sagt, daß für sie die Sterne Buchstaben auf dem blauen Blatt des Himmels wären (VO 1, 719). Ein besonders deutliches Beispiel hierfür ist der Diskurs der Liebe in der Poesie. Diese Sprechweise kann sich nicht ohne Bilder vollziehen, aber sie erhebt sich „über die ganze übrige Welt“, als hätte sie „den Maßstab des Wirklichen verloren“ und schwärmte bis an die Grenzen der Dinge, „soweit die Flügel der Phantasie sie nur tragen wollen, ohne sich einer Verirrung bewußt zu werden“ (SW 7, 94). Schlegel bezieht sich zur Illustrierung der poetischen Sprache der Liebe wieder auf Julia in Shakespeares Schauspiel *Romeo und Julia*, in dem er einen lyrischen Typ des Dramas erblickte. Er meinte über die Sprache der Liebe: „Je entferntere und ungleichartigere Bilder sie herbeiruft, desto sinnreicher müssen ihre Gleichnisse scheinen“ (SW VII, 95). Denn die Liebe kennzeichnet sich ihrem Wesen nach durch „unbegriffene Widersprüche“, sie ist etwas, das den Verstand transzendiert, von diesem nicht begriffen werden kann. Auch bei der „schönsten Erwiderung“ könne Liebe sich „nicht in vollkommene Harmonie“ auflösen, und sie sei deshalb ihrer ganzen Natur nach dazu geneigt, „sich antithetisch zu äußern“ (ebd.). Bei dieser Äußerung des Eigenlebens und der Eigengesetzlichkeit der Phantasie im sprachlichen Bereich ist das „Wortspiel“ in der Poesie und vor allem in der Lyrik von besonderer Bedeutung für Schlegel gewesen.¹⁰ Denn seine Argumentation für das Wortspiel ergibt sich wieder aus der Eigengesetzlichkeit der Phantasie, ihrer eigenen energie-spezifischen Verfahrensweise, die sich auch darin äußert, daß sie „mit Ähnlichkeiten der Töne ahnungsvoll spielen“ kann. Wortspiel ist für Schlegel „eine Vergleichung zwischen dem Sinne der Wörter und ihrem Klange“. Er verweist auf seinen Lieblingsdichter in der Lyrik, Petrarca, auf „dessen wunderbare Bilder und Gleichnisse, immer wiederkeh-

¹⁰ Siehe hierzu Peter C. Simpson, *The Critique of Wordplay During Early German Romanticism: Critical Construction of a Literary Style*. Diss. Cornell University, 1985.

rende Gegensätze und leise mystische Anspielungen“, die sich ebenfalls in keine Sprache der Vernunft oder des Verstandes übertragen lassen. Eine weitere Veranschaulichung der Sprache der Phantasie wäre die „kühne Bildlichkeit und antithetische Wortfülle beim Schmerz über Verlust oder Tod des Geliebten“ (SW 7, 96).

Auf diese sprachtheoretischen Aspekte soll noch zurückgekommen werden. Hier geht es zunächst um die besondere Art der Mimesis, die sich mit diesem Begriff der Einbildungskraft verbindet. A. W. Schlegel hat seine Vorstellungen vom Verhältnis zwischen Verstand und Phantasie noch einmal auf sehr bildhafte Weise in seiner Kritik der Aufklärung aus den Berliner Vorlesungen *Über schöne Literatur* von 1803 ausgeführt¹¹ und dabei den Vergleich angeboten, daß das menschliche Gemüt wie die äußere Welt „zwischen Licht und Dunkel“ geteilt ist und der „Wechsel von Tag und Nacht“ ein „sehr treffendes Bild unsers geistigen Daseins“ wäre (VO 1, 524). Während wir im Sonnenschein der Vernunft an die „Bedingungen der Wirklichkeit“ gebunden sind, werden diese während der Nacht suspendiert, mit einem „wohlthätigen Schleier“ umhüllt, und es eröffnet sich die „Aussicht in die Räume der Möglichkeit“. In diesem Sinne sind Vernunft und Phantasie die „gemeinschaftliche Grundkraft unsers Wesens“: die Vernunft „unbedingt auf Einheit“ dringend, die Phantasie „in grenzenloser Mannigfaltigkeit ihr Spiel“ treibend. Dieses „Dunkel“, in dem sich „die Wurzel unsers Daseins verliert“, ist für Schlegel der „Zauber des Lebens“, die „Seele aller Poesie“. Um ihr von der Vernunft völlig unabhängiges Eigenleben zu illustrieren, verweist er auf Träume, in denen die Phantasie ebenfalls „von allem Zwange entbunden spielt“ (VO 1, 527). Natürlich weiß man die Träume auch rationalistisch zu erklären, so fährt Schlegel auf sarkastische Weise fort. Aber schon die Homerischen Griechen waren in bezug auf Träume klug genug, „bedeutsame und bloß zufällige zu unterscheiden“, und „wem nicht in seinem Leben Träume vorgekommen sind, die aufs wenigste gesagt, von einer höchst wunderbaren bizarren Freitätigkeit der Phantasie zeugen, der wird gewiß nicht von übermäßiger Poesie beschwert“ (ebd.).

¹¹ Gesondert erschienen unter dem Titel „Über Literatur, Kunst und Geist des Zeitalters. Einige Vorlesungen in Berlin, zu Ende des Jahres 1802, gehalten von A. W. Schlegel“, in: Europa. Eine Zeitschrift. Herausgegeben von Friedrich Schlegel (Frankfurt a. M.: F. Wilmans 1803), Erster Band, Zweiter Teil, 3–95. Nachdruck im zweiten Band der in Anmerkung 8 genannten Ausgabe.

Die spezielle Frage, die sich aus alledem ergibt, lautet natürlich, wie es sich mit der Beziehung zwischen Poesie und Wirklichkeit, der mimetischen Natur der Dichtung, verhält. A. W. Schlegel hat dies Problem dadurch zu klären versucht, daß er den von Aristoteles in der *Poetik* aufgestellten Satz, „die schönen Künste seien nachahmend“, zum Ausgangspunkt nahm und ihn noch durch die klassizistische These verschärfte: „die schöne Kunst soll die Natur nachahmen“ (VO 1, 252).¹² Es kann hier nicht darum gehen, ob Aristoteles und Boileau von Schlegel richtig ausgelegt werden; allein sein eigener Nachahmungsbegriff ist von Interesse. Wenn man Natur nicht in einem engen oder subjektiven Sinne, sondern als „Inbegriff aller Dinge“ nimmt, so entwickelt Schlegel sein Argument, dann ist es unmittelbar einsichtig, „daß die Kunst ihre Gegenstände aus der Natur hernehmen muß; denn es gibt alsdann eben nichts andres“ (VO 1, 257): „Die Bestandteile ihrer Schöpfungen, wie sie auch durch ihre wunderbare Tätigkeit verwandelt sein mögen, müssen immer aus einer vorhandenen Wirklichkeit entlehnt sein.“ Von hier aus betrachtet braucht man also der Kunst gar nicht vorzuschreiben, die Natur nachzuahmen, da sie es von selbst schon tut, und der Aristotelische Satz wäre lediglich dadurch zu modifizieren, daß man sagte: „die Kunst muß Natur bilden“ (ebd.).

Konzentriert man sich auf den von der Phantasie bestimmten Bildens- oder Schaffensprozeß, so führt Schlegel seine Argumentation weiter aus, dann stellt sich schon bald heraus, daß es sich dabei nicht um ein Kopieren von etwas schon Vorhandenem handeln kann, wobei die Kunst immer nur den Kürzeren ziehen würde, sondern um ein selbständiges Schaffen, Organisieren, lebendige Werke Bilden, wie man es sich vielleicht mit Prometheus versinnbildlichen könnte, „als er den Menschen aus irdischem Ton formte, und ihn durch einen von der Sonne entwandten Funken belebte“ (VO 1, 258). Auf diese Weise hat aber für Schlegel unter den Kunsttheoretikern seiner Zeit nur einer den künstlerischen Schaffensprozeß verstanden, nämlich Karl Philipp Moritz in seiner Schrift *Über die bildende Nachahmung des Schönen* von 1788. Freilich stand Moritz zu dieser Zeit keine seinem „spekulativen Geist“ entsprechende Philosophie zur Verfügung, weshalb er sich

¹² Gesondert erschienen unter dem Titel „Über das Verhältnis der schönen Künste zur Natur; Über Täuschung und Wahrscheinlichkeit; Über Manier und Stil“, in: Prometheus. Eine Zeitschrift. Herausgegeben von Leo von Seckendorf und Josef Ludwig Stoll (Wien: Geistingers Buchhandlung 1808), 5.–6. Heft, 1–28. Nachdruck im zweiten Band der in Anmerkung 8 genannten Ausgabe.

leicht „einsiedlerisch in mystischen Irrgängen verlor“ (VO 1, 259). Aber das Schöne war für ihn das „in sich Vollendete, was als ein für sich bestehendes Ganzes von unsrer Einbildungskraft umfaßt werden kann“. Das einzig wahre, für sich bestehende Ganze ist freilich der über das Maß unserer Anschauung hinausgehende „große Zusammenhang der ganzen Natur“. Jedes „einzelne Ganze“ ist wegen der „unauflöselichen Verkettung der Dinge“ notwendigerweise „nur eingebildet“. Dennoch muß es sich wie jenes große Ganze „nach eben den ewigen festen Regeln bilden, nach welchen dieses sich von allen Seiten auf seinen Mittelpunkt stützt, und auf seinem eignen Dasein beruht“. Jedes künstlerische Werk oder jedes Werk der Kunst ist daher eine Bildung im Sinne dieses „höchsten Schönen im großen Ganzen der Natur“. Schlegel sagt zu dieser Theorie von Karl Philipp Moritz: „Vortrefflich! sowohl die im Schönen liegende Beziehung aufs Unendliche, als das Streben der Kunst nach innerer Vollendung ist hierdurch aufs glücklichste ausgedrückt“ (ebd.).

Schlegel ergänzt diese Theorie hauptsächlich dadurch, daß er das Prinzip der schaffenden Natur im Menschen im „Innern“ des Menschen, im „Mittelpunkte seines Wesens“, in „geistiger Anschauung“, d. h. also wohl in der Phantasie, ansetzt. Die Art und Weise, wie sich im Menschen die Natur zeigt, kennzeichnet die künstlerische Tätigkeit. Anders ausgedrückt, mit Schlegels eigenen Worten:

Die Klarheit nun, der Nachdruck, die Fülle, die Allseitigkeit, womit sich das Weltall in einem menschlichen Geiste abspiegelt, und womit sich wiederum dieses Abspiegeln in ihm spiegelt, bestimmt den Grad seiner künstlerischen Genialität, und setzt ihn in den Stand, eine Welt in der Welt zu bilden (VO 1, 259).

Damit dreht sich das Prinzip der Naturnachahmung, welches die Natur zur Norm der Kunst erhob, aber geradezu in sein Gegenteil um, indem jetzt der Satz gilt: „der Mensch ist in der Kunst Norm der Natur“ (ebd.).

Um die Kunst noch schärfer von der Natur abzuheben, kommt Schlegel gegen Ende dieser Vorlesung auch auf die damals häufig diskutierten Begriffe *Manier* und *Stil* zu sprechen und zeigt dabei seine Vorliebe für den Stil, den er z. B. mit dem Stil Shakespeares erläutert: „ein System seines Kunstfachs, und zwar ein erstaunenswürdig gründliches und tiefgedachtes, das in der Anwendung nach Maßgabe der verschiedenen Gegenstände seiner Dramen sich auf das mannigfaltigste abändert“ (VO 1, 264). Die Manier dagegen ist

eine zu persönliche, zu intime Verfahrensweise, bei der sich die Natur unversehens wieder einstellt. Schlegel drückt dies auch so aus, daß er *maniera* von *manus*, „Führung der Hände“, also der Person zugehörigen Organen ableitet, wobei sich leicht „körperliche Gewöhnungen einschleichen“ können. *Stylus* dagegen ist der „Griffel, womit die Alten in Wachstafeln schrieben“. Schlegel sagt: „dieser gehört nicht mit zu uns, sondern er ist das Werkzeug unsrer freien Tätigkeit. Die Beschaffenheit des Griffels bestimmt freilich die unsrer Züge, aber wir haben ihn selbst gewählt, und könnten ihn mit einem andern vertauschen“ (ebd.).

Damit kommen wir von dem gesteigerten Phantasiebegriff wieder auf die bereits anfangs bemerkte Bewußtheit, Reflexivität der frühromantischen Poesiekonzeption zurück. Dieser Charakterzug zeigt sich nirgendwo deutlicher als gegen Ende von Schlegels Vorlesungen über die Aufklärung, wo er aus einem echten Gefühl des Epochenbruchs heraus den „Anfang einer neuen Zeit“ zu beschreiben sucht, den er und seine Genossen auf mancherlei Art zu propagieren versucht hatten (VO 1, 538). Er sieht dabei die „Keime des Werdens“, den Beginn einer „neuen Zeit“, vor allem darin angekündigt, daß sich ein „gesteigertes Bewußtsein“, ein „Grad des Selbstverständnisses“ ausgedrückt hat, „wie es sich zuvor noch nie in philosophischen Unternehmungen offenbart hat“. Dies bekundet sich darin, daß „der heutige Dichter über das Wesen seiner Kunst mehr im Klaren sein“ müsse, als dies „ehemalige große Dichter konnten“, und diese „höhere Reflexion“ nun wieder in „Unterbewußtsein“ untergetaucht werden müsse (VO 1, 540–41). Es ergeben sich hier wichtige Überlegungen zu dieser Auffassung der Dichtung im Unterschied zur Theorie des unbewußten Schaffens, auf die aber an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden soll.

3. Friedrich Schlegel hat, was die Naturnachahmung und den mimetischen Charakter der Poesie anbetrifft, eine ähnliche Auffassung wie sein Bruder vertreten, obwohl seine Beispiele, die aus der antiken Poesie stammen, manchmal eine andere Sprache und eine andere Gedankenrichtung andeuten. Er hat seine Theorie hauptsächlich mit drei Autoren der griechischen Literaturgeschichte illustriert, Homer, Aristophanes und Sophokles. „Freiheit des Dichters“ gegenüber der vorgegebenen Welt der Natur, der Gesellschaft und Überlieferung (Mythos, Geschichte) ist dabei ein wichtiges Prinzip für ihn gewesen (KFSA 1, 502), obwohl sich Schlegel natürlich darüber im klaren war, daß der Dichter gegen-

über diesen Vorgegebenheiten „nicht ganz frei“ ist oder jedenfalls nur auf eine besondere, sich nach dem einzelnen Dichtwerk richtende Weise frei sein kann. Aber bei all diesen Berücksichtigungen, nach denen der Dichter zum Beispiel die „Erfordernisse des Platzes befriedigen“ muß, kommt es für ihn im wesentlichen darauf an, seine „überlegene Kraft“ zu zeigen (KFSA 1, 52).

Homer ist nach Schlegels Sehweise das Beispiel für eine Poesie, welche „weniger eine ideale Schönheit, als ein getreues Abbild der Natur“ ist und in welcher „der Dichter als wahrhafter Widerschein seiner damaligen Welt und ganzen Umgebung“ wirkte (KFSA 1, 49). Die „Grundlage der homerischen Kunstlehre“ wird von ihm auf die lakonische Feststellung gebracht, die aus einem antiken Wort herrührt: „Vieles zu wissen, besonders aus der Vorzeit, und wirksam und gefüge sagen zu können“ (KFSA 1, 450). Mit dem „wirksam und gefüge sagen zu können“ ist der Nerv dieser Dichtungstheorie berührt, nämlich die freie Gestaltung durch den Dichter. Nach dem Urteil der antiken Kunstrichter, auf die sich Schlegel zu dieser Zeit immer gern bezog, läßt sich dies auch so formulieren: „Homeros habe, begünstigt mit einer gottbegeisterten Natur, mannigfache erzählende Gesänge kunstmäßig zu einer reizenden Ordnung gebildet“ (KFSA 1, 564). Hier tritt die Freiheit des Dichters markant hervor, da sie sich ja in einer auf die Natur nachahmung angelegten Gattung bekundet. Diese zeigt sich auch in den berühmten „Täuschungen“ des Homers, von denen man sagen kann, was er selbst von Odysseus meinte: „Also der Täuschung viel erdicht' er, ähnlich der Wahrheit“ (KFSA 1, 455). Pindar bezog sich direkt auf Homer, als er sagte: „Seine Lügen haben durch geflügelte Kunst eine gewisse Würde“ (KFSA 1, 454). Diese beiden Tendenzen, die nachahmende und die frei gestaltende, treten in den beiden Epen Homers auch mit jeweils verschiedener Präponderanz auf, insofern die *Ilias* mit ihrem Zug zur „leidenschaftlichen Stärke und heroischen Größe“ in die idealistische Welt der Tragödie weist, ja eine „jugendliche Verkündigung“ derselben ist, wogegen „diejenigen, welche in der Kunst nur die Natur suchen“, der *Odyssee* den Vorzug geben werden, weil diese „ein schöner Spiegel des menschlichen Lebens ist“ (KFSA 1, 482). Insgesamt betrachtet schließt sich Schlegel aber in der Frage nach der Vorherrschaft von dichterischer Freiheit oder Nachahmung der Natur bei Homer der Meinung des Polybios an: „die homerische Poesie sei aus Historie, Diathese und Mythos, aus Überlieferung, Anordnung und Erdichtung zusammengesetzt; der Zweck der Geschichte sei Wahrheit, der der Anordnung An-

schaulichkeit, und der der Erdichtung Lust und Erstaunen“ (KFSA I, 455).

Mit Aristophanes tritt demgegenüber ein Dichter in Erscheinung, bei dem der „poetische Mutwille“ den „freiesten Spielraum“ gewinnt. Schlegel sagt: „Der Grad der weiblichen Zügellosigkeit und Verderbtheit, den uns Aristophanes darstellt, überrascht uns und übersteigt allen Glauben.“ Auf den ersten Blick hin wirkt die „Natur in seinen Darstellungen nach dem Bedürfnisse der Komödie verändert, ins Komische (also ins Schlimmere) idealisiert“ (KFSA I, 64). Wer Weiberszenen wie die aus der *Lysistrata* oder den *Ekklesiazusen* für ein „buchstäblich treues Gemälde wirklicher Begebenheiten“ halten wollte, „dessen Urteilkraft stände zu bezweifeln“ (KFSA I, 111). Dennoch, meint Schlegel, waren diese Darstellungen der Komödie nicht „ohne alle“ Veranlassung in der Wirklichkeit. Die Komödie entlehnte vielmehr ihren Stoff der Wirklichkeit, indem sie diesen „nur nach den Bedürfnissen des komischen Ideals weiter ausbildete“ (ebd.). Insofern kann Schlegel die Komödie des Aristophanes „eine Kopie der Natur, oft sogar ein Porträt eines individuellen Originals“ nennen und sagen: sie „enthält unzählige Züge, die aus der Wirklichkeit entlehnt sind, und ist ein unverwerfliches Dokument für die Sitten-Geschichte“ (KA I, 64). Wie bei Homer ist es nicht leicht, „die zarte Grenze des Wirklichen und Idealischen in Aristophanes mit Bestimmtheit und Sicherheit entscheiden zu können“ (KFSA I, 111).¹³

Wie sein Bruder hat F. Schlegel aber eine echte Nachahmung, d. h. eine künstlerische Bildung, von bloßer „Kopie der Natur“ unterschieden (KFSA I, 59). „Das Vorrecht der Natur ist Fülle und Leben; das Vorrecht der Kunst ist Einheit“, erklärte er kategorisch: „Wer das letzte leugnet, wer die Kunst nur für Erinnerung an die schönste Natur hält, der spricht ihr alles selbständige Dasein ab“ (KFSA I, 38). So führen seine Reflexionen über die spezifische Funktionsweise der Phantasie und ihr Verhältnis zur vorgegebenen Natur auf seine Konzeption der poetischen Einheit zurück, von der sie ausgegangen waren. Die Aufgabe der Poesie ist: „*Vieles zu Einem zu verknüpfen, und die Verknüpfung zu einem unbedingt vollständigen Ganzen zu vollenden*“ (KFSA I, 295). Daß es sich dabei nicht um jene organische, naturhafte, gewachsene Einheit

¹³ Von all dem kommt eigentlich wenig vor in dem Aufsatz von Wolfgang Preisendanz, „Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung“, *Die Deutsche Romantik*. Herausgegeben von Hans Steffen (Göttingen: Vandenhoeck und Rupprecht 1970), 54–74.

handelt, die in der Ästhetik des deutschen Idealismus im Vordergrund stand, liegt nach dem bereits Dargelegten auf der Hand. Der künstliche, künstlerische Charakter dieser Einheit drückt sich ebenfalls in einer sehr sorgfältig gewählten Terminologie aus. Friedrich Schlegel verwendet in seinen Frühschriften gern Wörter wie „Gliederbau“, „Verknüpfung“, „Organisation“, „Gebilde“, *μορφή ἐπέων* (KFSA I, 451). Das vollkommenste Kunstwerk wird seiner Ansicht nach in der Poesie gebildet, weil hier die Aufgabe einer Integrierung von umfangreichster Mannigfaltigkeit und größtmöglicher Einheit am vollendetsten gelingen kann. Die Poesie ist ohne Grenzen, ohne Beschränkungen in dieser Hinsicht, weil sie „durch keinen Stoff weder im Umfange noch in der Kraft beschränkt ist“, weil ihr „Werkzeug, die willkürliche Zeichensprache, Menschenwerk und also unendlich perfektibel und korruptibel ist“ (KFSA I, 294). Wiederum stoßen wir auf die Sprache als wichtige Grundlage für die Theorie der Poesie der Brüder Schlegel.

An dieser Stelle schob Schlegel eine in seinen kunstphilosophischen Überlegungen sonst fremd erscheinende Hierarchie der Künste ein, die sich nach ihrem Material, ihrem Werkzeug, ihrem Ausdrucksmedium richtet und die Plastik am unteren Ende stehen läßt. Schlegel hat die Unangemessenheit eines solchen Schemas wohl selbst empfunden und sich hinzuzufügen beeilt, daß bei einer Vergleichung der Kunstarten „nicht von dem größern und geringern Wert des Zwecks die Rede sein“ könne, was ungefähr so wäre wie die Frage: „Ob Sokrates oder Timoleon tugendhafter gewesen sei“ (KFSA I, 294). Aber er hielt dennoch daran fest, daß in der Vollkommenheit der „Verknüpfung“ Stufen stattfinden, ein „Mehr oder Weniger“ bestehen, und die Poesie hier die absolut höchste Stelle einnehmen könne (KFSA I, 294–295). Er begründete dies damit, daß eine einzelne künstlerische Erscheinung erst „durch den *Zusammenhang der ganzen Welt*, zu der sie gehört“, vollständig wird. Der plastische Künstler, dem ein solcher Zusammenhang nicht gegeben ist, hilft sich damit, daß er „doch notwendig die *Welt*, in welcher er eigentlich zu Hause ist, als schon bekannt“ voraussetzt, ein „*Analogon von Einheit*“ schafft (KFSA I, 295). Die Lyriker und Musiker schaffen ihre Einheit durch „*Gleichartigkeit einiger aus der ganzen Reihe der zusammenhängenden Zustände herausgehobnen*“ Zustände (ebd.). Wirkliche „*Vollständigkeit der Verknüpfung*“ ist von hier aus betrachtet aber nur dem Tragiker möglich: „Nur der Tragiker, dessen eigentliches Ziel es ist, den größten Umfang und die stärkste Kraft mit der

höchsten Einheit zu verbinden, kann seinem Werke eine *vollkommene Organisation* geben, dessen schöner Gliederbau auch nicht durch den kleinsten Mangel, den geringsten Überfluß gestört wird“ (KFSA 1, 296). Schlegel kommt hiermit notwendigerweise zu einer Verabsolutierung der klassischen griechischen Tragödie, besonders des Sophokles, die für seine frühe Sehweise der Poesie charakteristisch ist, die er aber bereits im Jahre des Erscheinens seiner Schrift *Über das Studium der Griechischen Poesie* preisgab (KFSA 2, 146–147).

Im griechischen Drama fand nun die „Freiheit des Dichters“ ein bislang nicht dagewesenes Ausmaß. Während „selbst die kunstmäßigsten epischen und lyrischen Gedichte der alten Hellenen noch einen „Halt und Boden“ besaßen, indem sie entweder im Mythos oder in der Wirklichkeit gründeten, wird die Poesie mit dem Drama „wie völlig losgerissen von der wirklichen Welt“ (KFSA 1, 502). Dies zeigt sich nicht allein in den Änderungen vorgegebener Mythen, die jetzt „auffallender und plötzlicher“ werden, sondern bereits in der fundamentalen Aufgabe der dramatischen Darstellung, „in der das Entfernteste als unmittelbar gegenwärtig erscheinen“ soll (ebd.). Schlegel sagt:

Durch innere Ganzheit selbständiger Hervorbringung aus bloßem reinen Schein verdient die dramatische Gattung vorzugsweise und im vollsten Sinne poetische Kunst zu heißen, deren Wesen nach den Alten in der Vollendung bleibender Werke besteht. (KFSA 1, 502)¹⁴

Die Handlung zum Beispiel gewinnt jetzt eine solch eigene Bedeutung, daß Schlegel das Wort „aus der Erklärung des Epos durchaus“ entfernen möchte (KFSA 1, 473). Ähnliches gilt für den Charakter der poetischen Einheit, die sich erst mit dem Drama als „durchaus vollständiges, in sich selbst schlechthin vollendetes poetisches Ganzes“ zeigt, während im Epos diese „Herleitung aller Fäden des Werks aus einem Anfangspunkte, die Hinleitung auf einen Endpunkt fehlt“ (KFSA 1, 472).

Schlegel illustrierte diesen Charakter der griechischen Tragödie mit Sophokles, der seiner Meinung nach bestimmte „harte“ Züge in den Werken des Aischylos abmilderte und den zügellosen Luxus noch nicht kannte, in den die Dramen des Euripides übergingen.¹⁵

¹⁴ Schlegel bezieht sich hier auf Quintilian, Inst. II, 8.

¹⁵ Siehe hierzu meinen Essay „A. W. Schlegel and the Nineteenth-Century *Damnation* of Euripides,“ in: *Greek-Roman- and Byzantine Studies. Sonderheft über The Nineteenth Century Rediscovery of Euripides*. Herausgegeben von William M. Calder, 27 (1986), 335–367.

Die eigentliche Vortrefflichkeit des Sophokles bestand für ihn aber wieder in seiner besonderen Art der „Verknüpfung“, des Zusammenwebens, der Organisation, der Gestaltung seines Gliederbaus. Bei Sophokles ist diese Kompositionsweise sozusagen „kanonisch“ geworden, „wie etwa die Proportion des berühmten Doryphoros vom Polyklet“ (KFSa 1, 297). Schlegel sagt: „Die reife und ausgewachsene Organisation eines jeden Ganzen ist bis zu einer *Vollständigkeit* vollendet, welche auch nicht durch die geringste Lücke, nicht durch einen überflüssigen Hauch gestört wird. *Notwendig* entwickelt sich alles aus Einem, und auch der kleinste Teil gehorcht unbedingt dem *großen Gesetz des Ganzen*“ (ebd.) Der folgende Teil in der Charakteristik des Sophokles besteht aus Variationen dieser grundlegenden Qualität der Einheit auf der Grundlage von Vielheit und unendlichen Differenzen. Der zentrale Begriff ist Struktur, den Schlegel mit Gliederbau, Organisation, Verknüpfung, Gebilde wiedergibt. Die Gesetzmäßigkeit des Zusammenhanges ist Freiheit, Spiel. Ein anderer Gesichtspunkt, der hier von Interesse ist, wird mit den Worten „Stellung“ oder „Gruppierung“ bezeichnet: „Das größere Ganze, wie das Kleinere ist in den reichsten und einfachsten Massen bestimmt geschieden, und angenehm gruppiert“ (KFSa 1, 298). Schlegel betont ferner wiederholt einen eigenen ästhetischen Rhythmus, der das Werk belebt, und charakterisiert diesen als einen Wechsel von „Kampf und Ruhe, Tat und Betrachtung, Menschheit und Schicksal“ (ebd.). Dieser Wechsel ist von großer Bedeutung für die erschreckenden, schockierenden Ereignisse in der Tragödie, die durch Momente der „Rührung“ ausgeglichen werden. Bloßer Schrecken würde das Bewußtsein in Stillstand versetzen, durch ihn „würden wir bis zur Bewußtlosigkeit erstarren“. Sophokles wußte „Schrecken und Rührung im vollkommensten Gleichgewicht wohlthätig zu mischen“ und hinterläßt einen versöhnlichen Eindruck (KFSa 1, 298–299). Schlegel fand ebenfalls in der Sprache des Sophokles den Höhepunkt des „Attischen Zaubers“ und die „*Vollendung* der griechischen Sprache“ im allgemeinen (KFSa 1, 279). Schlegel gab uns keinen Titel, aber wir wissen, daß das Werk, an das er dachte, die Oedipus-Trilogie des Sophokles war, insbesondere die abschließende Tragödie *Oedipus auf Kolonos*.

Aber bereits in der Schrift *Über das Studium der Griechischen Poesie* hatte Schlegel mit Shakespeares *Hamlet* das Beispiel eines durch und durch organisierten, gebildeten, verknüpften Werks der modernen Poesie vorgeführt, das „an vollendetem Zusammen-

hang des Ganzen bis jetzt das trefflichste seiner Art ist“ (KFSA 1, 246–249). Natürlich ist bei dieser frühen Schrift Schlegels darauf zu achten, daß Sophokles im Bereich der alten, objektiven, natürlichen Poesie das „Maximum“ (KFSA 1, 218) war, wogegen Shakespeare der Höhepunkt und „Gipfel“ (KFSA 1, 249) der modernen, subjektiven, künstlichen Poesie ist, so daß ihre Qualitäten wie in einem symmetrischen Gegensatz zueinander stehen. Während der Haupteindruck der Tragödie des Sophokles Harmonie und Versöhnung war, ist der *Hamlet* die vollkommenste Darstellung der „unauflösbaren Disharmonie“, des Mißverhältnisses „der denkenden und der tätigen Kraft“. Das Gemüt trennt sich und ist „wie auf der Folterbank nach entgegengesetzten Richtungen auseinandergerissen“. Der „Totaleindruck“ ist ein „Maximum der Verzweiflung“, und das „letzte, einzige Resultat allen Seins und Denkens“ erscheint hier als die „ewige kolossale Dissonanz, welche die Menschheit und das Schicksal unendlich trennt“ (KFSA 1, 247–248). Trotz dieses fundamentalen Unterschiedes ist das Prinzip der poetischen Einheit bei Sophokles und Shakespeare aber genau dasselbe. Die „einzelnen Teile“ im *Hamlet* entwickeln sich mit derselben Notwendigkeit „aus einem gemeinschaftlichen Mittelpunkt, und wirken wieder auf ihn zurück“: „Nichts ist fremd, überflüssig, oder zufällig in diesem Meisterstück künstlerischer Weisheit“ (KFSA 1, 247).

A. W. Schlegel hat diese Konzeption der differentiellen Einheit in der Poesie zum Prinzip seiner gesamten Shakespeare-Kritik gemacht, die ihn zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts zum avanciertesten Shakespeare-Kritiker in England und in der ganzen Welt werden ließ.¹⁶ Das berühmteste Beispiel dafür ist sein bereits früher herangezogener Essay *Über Shakespeares Romeo und Julia* von 1797, in dem er zu zeigen versuchte, wie das Ineinanderspielen verschiedener Szenen, Charaktere, Traditionen, Spracharten usw. in einem komplexen Werk des modernen Dramas wirksam ist und daß diese einzelnen Bestandteile so notwendig miteinander verknüpft sind, daß es unmöglich wäre, auch nur eins zu ändern, ohne die Struktur des Ganzen zu verwandeln. Als Übersetzer dieses Dramas war Schlegel natürlich mit jeder Nuance des Werkes vertraut. Er wandte sich insbesondere gegen Kritiker, Dramaturgen und Schauspieler wie Samuel Johnson und David Garrick, die aus Gründen der Aufführung oder auch mit kritischer Argumenta-

¹⁶ Thomas G. Sauer, A. W. Schlegel's Shakespearean Criticism in England (Bonn: Bouvier 1982).

tion bestimmte Szenen ändern oder gar eliminieren wollten und, um eines pathetischen Effekts willen, Julia kurz vor Romeos Tod, nachdem er das Gift genommen hatte, aufwecken ließen. Schlegel bestand demgegenüber auf der „Vollständigkeit“ der tragischen Handlung, ihrem angemessenen Charakter im Sinne einer völligen Übereinstimmung mit sich selbst. Freilich ist Shakespeare ein ungemein freigebiger Dichter, so gestand er zu, dessen Kunst nicht „jene strenge Sonderung des Zufälligen vom Notwendigen“ kannte, „welche ein unterscheidendes Merkmal der tragischen Poesie der Griechen ausmacht“ (SW 7, 89). Seine Art war Freigebigkeit, „Freigebigkeit mit Allem, außer mit dem, was nur bei einem sparsamen Gebrauche wirken kann“. So sind einige kleinere Rollen „bloß nach dem Gesetze der Zweckmäßigkeit mit wenigen, aber bestimmten Zügen gezeichnet“. In bezug auf das pathetischere Ende meint Schlegel aber: „Es gibt ein Maß der Erschütterung, über welches hinaus alles Hinzugefügte entweder zur Folter wird, oder von dem schon durchdrungenen Gemüte wirkungslos abgeleitet“ (SW 7, 91).

Um die bewußte, absichtliche Gestaltung dramatischer Einheit auf möglichst effektvolle Weise zu zeigen, konzentriert sich Schlegel auf die Tatsache, daß Shakespeare den Stoff oder die Geschichte von *Romeo und Julia* nicht selbst erfand, sondern der Erzählung des Luigi da Porta entnahm und „die ganze Macht seines Genius auf die Gestaltung wandte“ (SW 7, 71). Ihm kam es nicht auf das „Was“, sondern auf das „Wie“ an. Alles, was in dem Stück „ergötzt, rührt und hinreißt“, findet sich nicht in der Vorgabe, so daß man schon auf dem „Begriffe der Schöpfung aus Nichts“ bestehen müßte, wenn man sein Werk nicht als „eine wahre Schöpfung“ gelten lassen wollte (SW 7, 74–75). Um dieses Verhältnis zu bestimmen, ließe sich auch sagen, daß der Dichter „mit gebundenen Händen, Buchstaben in Geist... umzuzaubern gewußt“ (SW 7, 75). Nur durch dieses dramatische Bilden konnte das Werk jene Einheit erhalten, die seine besondere Schönheit ausmacht.

Schlegel entwickelt diesen Gesichtspunkt hauptsächlich dadurch, daß er den lyrischen Charakter des Dramas hervorhebt, seine Stimmung von Liebe, Jugend, Frühling, Freiheit, von Heraustraten aus den künstlichen Verhältnissen der Gesellschaft und von Nähe zur Natur. Dies zeigt sich in der Szene unter dem freien Himmel, in der Romeo die Augen Julias mit Sternen vergleicht, und die Liebenden von Bäumen umgeben sind, „deren Wipfel der Mond mit Silber säumt“ (SW 7, 81). Auf entsprechende Weise wird in der Abschiedsszene die Nacht durch die Nachtigall und die

Ankunft des Tages nicht durch einen Glockenschlag, sondern durch die „Stimme der Lerche“ angekündigt (ebd.).

Jedoch hat dieses Zentrum des Dramas eine doppelte Struktur, insofern das Stück, wie Schlegel hervorhebt, „durchhin eine große Antithese ist, wo Liebe und Haß, das Süßeste und das Herbeste, Freudenfeste und düstre Ahnungen, liebkosende Umarmungen und Todtengrüfte, blühende Jugend und Selbstvernichtung unmittelbar beisammen stehen“ (SW 7, 87). All diese Beobachtungen, einschließlich der bereits früher angeführten über die poetische Diktion und die Wortspiele, dienen dazu, die kohärente Einheit des Werks von verschiedenen und mit Notwendigkeit ineinandergreifenden Aspekten aus deutlich zu machen und das Werk selbst als „ein harmonisches Wunder“ zu bestimmen, „dessen Bestandteile nur jene himmlische Gewalt so verschmelzen konnte“ (SW 7, 97).

4. Um noch einen Schritt in dieser Ausbildung der frühromantischen Theorie der Poesie weiterzugehen, könnte man auf Fr. Schlegels Rezension *Über Goethes Meister* von 1798 verweisen,¹⁷ in welcher eine entsprechende Analyse der differentiellen Einheit eines dichterischen Werks in der Prosa des Romans erfolgt. Schlegel war sich über das Problem, das hier für den klassischen und klassizistischen Poesiebegriff vorlag, durchaus im klaren und thematisierte es sogar direkt in seinem Text, als er von Goethes Roman auf emphatische Weise sagte, daß hier „alles Poesie, reine hohe Poesie“ sei. Alles sei so gedacht und gesagt „wie von einem, der zugleich ein göttlicher Dichter und ein vollendeter Künstler wäre“ (KFSA 1, 132). Schlegel hebt diesen Moment hervor, wenn er bemerkt: „Überall werden uns goldne Früchte in silbernen Schalen gereicht“, womit er wohl sagen will: „Was fehlt Werners und Wilhelms Liebe des Handels und der Dichtkunst, als das Metrum, um von jedermann für erhabene Poesie anerkannt zu werden?“ (KFSA 2, 133). Auf kumulative Weise fährt er dann fort: „Diese wunderbare Prosa ist Prosa und doch Poesie“ (KFSA 2, 133), womit sich das Problem, um das es sich hier handelt, gar nicht als ein gattungstheoretisches, sondern als ein sprachtheoretisches herausstellt. Es geht mit anderen Worten überhaupt nicht darum, daß der Roman nach der klassizistischen Theorie nicht

¹⁷ Dies ist eingehender ausgeführt in meinem Aufsatz „Goethes Wilhelm Meister und die Romantheorie der Frühromantik“, *Etudes Germaniques* 44 (1989), 409–428.

unter die Gattungen der Poesie aufgenommen war, weil die Brüder Schlegel diese Theorie gar nicht teilten und ihnen eine solche Annahme gleichgültig oder sonderbar erschienen wäre. Die Romane des Cervantes und dessen Prosa waren für sie höchste Poesie. Das Problem lautete vielmehr, wie sich in einer Sprache, die der „gebildeten Sprache des gesellschaftlichen Lebens“ entstammt (KFSA 2, 133), ein Kunstwerk gestalten läßt, das jenen hohen Ansprüchen von „Vollständigkeit der Verknüpfung“, „Gliederbau“, poetischer Stellung entspricht, die gerade mit Sophokles und Shakespeare erläutert worden waren. Schlegel macht eigens darauf aufmerksam, daß man Goethes *Wilhelm Meister* auf keinen Fall so nehmen solle, „wie er gewöhnlich auf dem Standpunkt des gesellschaftlichen Lebens genommen wird: also einen Roman, wo Personen und Begebenheiten der Endzweck sind“ (KFSA 2, 133). Wer „dieses schlechthin neue und einzige Buch“ nach einem zufällig entstandenen Gattungsbegriff beurteilen wolle, handle ungefähr so, „als wenn ein Kind Mond und Gestirne mit der Hand greifen und in sein Schächtelchen packen will“ (ebd.).

Um diesem Problem zu begegnen, geht Schlegel auf die Sprache des *Wilhelm Meister* ein und weist daraufhin, daß die „Grundfäden dieses Stils im ganzen“ zwar der modernen Bildungswelt entstammen, aber „vielsagend“ in ihrer „hohen und zarten Ausbildung“ sind. Wenn der Dichter sich mit irgendeiner „Merkwürdigkeit aus diesem oder jenem ökonomischen Gewerbe, und was sonst von den öffentlichen Gemeinplätzen der Poesie am entlegensten scheint“, beschäftigt, dann verwendet er „seltsame Gleichnisse“, die dem „Höchsten und Zartesten“ der Poesie nahe kommen. Schlegels Hauptargument stützt sich aber auf den eigentümlichen Modus der Verknüpfung in Goethes Erzählweise. Er meint, daß die „gewöhnlichen Erwartungen von Einheit und Zusammenhang“ durch diesen Roman ebenso oft enttäuscht wie erfüllt werden. Damit will er sagen, daß hier eine andere, neue Art der poetischen Einheitsbildung am Werk ist, die an die bislang erörterte oft erinnert, aber dennoch von ihr verschieden ist. Tatsächlich fährt er auch fort, daß derjenige, der „systematischen Instinkt“ besitzt, „je tiefer er forscht, je mehr innere Beziehungen und Verwandtschaften, je mehr geistigen Zusammenhang“ in dem Werk entdeckt (KFSA 2, 134). Wie ist dies zu verstehen? Zu Anfang seiner Rezension sagt Schlegel, daß sich die Geschichte entfalte „wie die Bildung eines strebenden Geistes“ (KFSA 2, 126). Später spricht er von dem „angeborenen Trieb des durchaus organisierten und organisierenden Werks, sich zu einem Ganzen zu bilden“

(KFSa 2, 131). Bei der näheren Beschreibung der „Organisation des Werks“ hebt er hervor, daß der „Zusammenhang“, durch den sich die verschiedenartigen Teile „zu einem in sich vollendeten Ganzen runden“, und die „Mittel der Verknüpfung“ dadurch gegeben sind, daß Erwartungen geweckt werden, Interessen sich regen, neue Szenen und Welten sich auftun, die alten Gestalten verjüngt wiederkehren, die einzelnen Bücher sich gegenseitig widerspiegeln und so eine ganz eigentümliche Art der „Fortschreitung“ entsteht (KFSa 2, 135).

Diese Fortschreitung läßt sich auf verschiedenen Ebenen verstehen. Sie zeigt sich in der „grenzenlosen Bildsamkeit“ Wilhelms (KFSa 2, 129) und damit als „Stufengang der Lehrjahre der Lebenskunst“ (KFSa 2, 136). In einem mehr formalistischen Sinn kommt diese Fortschreitung in Goethes innovativer Erzählweise zum Ausdruck, die durch Vorahnungen, Antizipationen, Korrespondenzen, Spiegelungen, Symbolisierungen und Ironisierungen eine neue Art der von der Einbildungskraft geschaffenen Einheit hervorbringt. Sodann bekundet sich der besondere Charakter des Werkes darin, daß es sich sozusagen selbst darstellt, daß es eins von den Büchern ist, „welche sich selbst beurteilen, und den Kunstrichter sonach aller Mühe überheben“ (KFSa 2, 133–134), oder sogar, noch darüber hinausgehend, Leser und Kritiker in diese Fortschreitung einbeziehen und diese veranlassen, das Werk zu „ergänzen, verjüngen“ und neu zu gestalten (KFSa 2, 140). Das ist angemessen, weil ein Werk wie der *Wilhelm Meister* „mehr weiß als es sagt, und mehr will als es weiß“ (ebd.).

Wie Sophokles und Shakespeare wurde Goethe hier hauptsächlich als Beispiel dafür angeführt, wie die Brüder Schlegel durch konkrete Dichtung ihre Theorie der Poesie artikulierten. Auf strikt theoretische Weise läßt sich die frühromantische Theorie der Poesie vielleicht von keinem Gesichtspunkt in ihrer Eigenart besser beleuchten als von dem der Sprache. Freilich wissen wir über die frühromantische Sprachtheorie noch zu wenig, so daß hier einige Hinweise genügen müssen. Der eigentliche Sprachphilosoph der Frühromantik, der dieses Thema am eingehendsten behandelt hat, war A. W. Schlegel.¹⁸ Die Sprache, im Sinne der allgemeinen Menschensprache, ist für ihn in den *Briefen über Poesie, Silbenmaß und*

¹⁸ Vor allem in den Vorlesungen über philosophische Kunstlehre (Jena 1798–1799), den Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst (Berlin 1801–1802): s. Anmerkung 3, und den Vorlesungen über Enzyklopädie: bislang noch ungedruckt.

Sprache von 1795 „die wunderbarste Schöpfung des menschlichen Dichtungsvermögens, gleichsam das große Gedicht, worin die menschliche Natur sich selbst darstellt“ (SW 7, 104). Nimmt man sich die gebildeten Sprachen vor, so argumentiert Schlegel, „wie sie zum Vortrage der deutlichen Einsicht, der Wissenschaft gebraucht werden“, ahnt man kaum etwas von dieser ursprünglich poetischen Qualität der Sprache, und man könnte sie beinahe „wie eine Sammlung durch Übereinkunft festgesetzter Zeichen betrachten“. In „abgezogenen Begriffen verarmt“, ist die „lebendige Fülle der Töne immer mehr zum toten Buchstaben“ herabgesunken. Die „Herrschaft des Verstandes“ hat dies zuwege gebracht. Doch liegt selbst in dieser eingeschränkten Sprache noch die „unendliche Sprache“ verborgen, ja sie muß es, denn „nur dadurch wird eine Poesie möglich“. Es kennzeichnet geradezu den Dichter, daß er diese Sprache zu sprechen weiß: „und der Grad von Klarheit, womit dies in einer Sprache geschehen kann, bestimmt ihre poetische Stärke“ (SW 7, 105).

Schlegel hat die Präsenz dieser dichterischen, poetischen Sprache in der Normalsprache mit zwei Beispielen zu illustrieren versucht. Das erste entstammt seinen Berliner *Vorlesungen über schöne Literatur* von 1802–1803 und bezieht sich auf die „Art, wie Kinder die Sprache erlernen, wie sie da in guter Zuversicht sich ins Unverständliche hinein begeben“ (VO 1, 525). Würden sie auf „Verständlichkeit“ warten, „so würden sie niemals anfangen zu sprechen“. Wenn es möglich wäre, ihnen die Sprache auf einmal durch einen „methodischen Unterricht“ beizubringen, d. h. „nach den Klassen der Wörter, der Ableitung und Zusammensetzung, ferner nach den Formen der Biegung und den Regeln der Verknüpfung, endlich nach der Übertragung vom Eigentlichen aufs Bildliche“ – diese Sprache würde für sie „lebenslang nur ein äußerliches Werkzeug bleiben, eine Chiffriersammlung, aus $a + b$, x , und anderen solchen algebraischen Zeichen bestehend“. Dagegen macht es beim wahren Erlernen der Sprache bei Kindern gar nichts aus, wenn „sie die Metapher eher erfahren als den eigentlichen Ausdruck, das Zusammengesetzte und Abgeleitete eher als das Einfache und Ursprüngliche, und dabei alles fragmentarisch und chaotisch“. Ja es ist geradezu erstaunlich, daß „die uneigentlichsten und fremdesten Redensarten, welche sie unmöglich in ihre Bestandteile auflösen können, ihnen unmittelbar einleuchten und beruhigende Kraft auf sie haben“. Schlegel drückt dies so aus, „daß die Worte ganz magisch auf sie wirken, wie Formeln, mit denen man etwas herbei und wegbannen kann“ (VO 1, 525–526). Das

andere Beispiel stammt wieder aus den *Briefen über Poesie, Silbenmaß und Sprache* und bezieht sich auf das damals beliebte Thema vom „Ursprung der Sprache“, bei dem Schlegel aber gleich hinzufügt, daß wir historisch davon genauso wenig wissen wie über den Ursprung der Poesie (SW 7, 121). Er benutzt mit anderen Worten die historische, genetische Darstellungsweise nur, um theoretische Ansichten zu entwickeln und diese besser artikulieren zu können. Hier legt er den Nachdruck auf das „sinnlich Schöne in den Sprachen“, das er aus einer ursprünglich die Sprachbildung begleitenden eigenen Empfindungsfähigkeit herleitet, die in der poetischen Sprache neu zur Artikulation gelangt (SW 7, 116–121).

Damit sind wir gleichzeitig bei der romantischen Ironie angelangt, die gerade aus diesem Bestreben erwächst, das Leben der Phantasie und die in der Phantasie erfaßten Fülle des Lebens in Worte zu fassen, mitzuteilen und wiederzugeben. Dies Bestreben nach vollständiger Mitteilung wird immer nur unvollständig gelingen, es faltet sich sozusagen, transformiert sich in ironische, indirekte Mitteilung (KFSa 2, 334), in eine „künstlich geordnete Verwirrung“, in eine „reizende Symmetrie von Widersprüchen“, in einen „wunderbaren ewigen Wechsel von Enthusiasmus und Ironie“ (KFSa 2, 318–319). Die Poesie wird zur „Poesie der Poesie“, welche die „künstlerische Reflexion und schöne Selbstbespiegelung“ in ihre Darstellung mit aufnimmt, „in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie“ sein soll (KFSa 2, 204). Die Ironie ist demnach keine Zutat und kein Ornament, sondern ein struktureles Prinzip in dieser durch Imagination, Bilder und Sprache bestimmten Poesie in der frühromantischen Theorie der Brüder Schlegel.